

Jean-François Lauda

Éloge de l'indéterminé. Sur la peinture de Jean-François Lauda.

À l'heure des expérimentations numériques tous azimuts, des installations immersives produites à coups de réalité augmentée et de réalité virtuelle, à l'heure des animations les plus complexes générées par ordinateur et des images développées à un niveau de détail et de définition sans précédent, que peut bien signifier dans le domaine des arts visuels le choix de la peinture abstraite ?

La critique des dernières années a bien tenté de nommer, avec plus ou moins de bonheur, et souvent pas mal de dérision, une « peinture provisoire », une peinture « décontractiste » ou encore un « formalisme zombie »¹ — s'accordant en tout cas sur la difficulté de situer la peinture abstraite aujourd'hui, alors qu'elle a cessé d'incarner le fer de lance d'une révolution plastique et esthétique qui s'est déployée du début du 20^e siècle jusque dans les années glorieuses du modernisme new-yorkais des années 1950 et 1960. Dépouillée de son mandat historique et critique, la peinture abstraite serait-elle alors condamnée à n'être plus qu'un genre mineur, voire même décadent, bon seulement à décorer les villas des nantis ou à alimenter les spéculations du marché de l'art ?

Le travail que Jean-François Lauda poursuit depuis le début des années 2000 invite à une approche plus nuancée de la question. En réunissant dix tableaux de grand format issus de la production la plus récente de l'artiste montréalais, la présente exposition fournit l'occasion d'analyser une recherche remarquablement constante de ce que j'appellerais *l'indéterminé*. Voilà un terme à son tour bien imprécis, qui ne paraît guère préférable au « provisoire » ou au « décontracté ». Or tandis que ces qualificatifs ne font qu'inscrire la peinture abstraite dans des attitudes propres à l'air du temps, *l'indéterminé* serait, en première approximation, précisément ce que notre monde saturé de déterminations, de règlements et de prescriptions, cherche à abolir – le lieu *vague*, certes, anachronique même, de l'improvisation et de l'intuition.

Mais d'abord, qu'y a-t-il à voir dans les tableaux de Lauda ? La réponse est nécessairement subjective, en l'absence volontaire chez l'artiste de tout indice ou explication. Pour ma part, j'y vois un ensemble de gestes sans direction univoque, qui vont du raclage au tamponnement de la peinture sur la toile, de l'aspersion au frottement et à l'effleurement. Ces gestes sont tantôt nébuleux, tantôt précis, ici amples et ciblés ailleurs, parfois tremblés sur un canevas à taille humaine. Ils construisent par strates successives un corps de peinture tour à tour caressé, griffé, taché, et qui laisse transparaître, *voile sur voile*, ses textures et ses humeurs : ses zones d'humidité et de sécheresse, d'effets poudrés et d'afflux liquides, l'épuisement de la matière broyée sur la toile brute et la crue de matière qui bave et déteint comme par un heureux accident.

L'approche se veut résolument expérimentale. Nul principe organisateur ne semble gouverner les interventions du peintre, sinon peut-être cette ligne verticale qui structure et scinde la plupart des œuvres de l'exposition. La ligne sert souvent et depuis longtemps, dans le travail de Lauda, à souligner la limite du tableau, son bord ou son angle. Ici, elle tend à déplacer le cadre vers l'intérieur de l'image. Mieux : elle traîne dans son sillage un mouvement horizontal, telle la hampe d'un drapeau qui claque au vent, et dynamise toute la surface de la toile tout en incitant le regard à se mouvoir, de façon latérale, d'un tableau à l'autre. En résultat, paradoxalement, quelque chose d'à la fois atmosphérique et sédimentaire : un certain équilibre de tension entre transparence et opacité, entre improvisation et accumulation, entre plan et mouvement, saisi à travers cette verticale mobile et quelques points d'ancrage épars (ces petits pois de couleur, parfois alignés, qui habitent les marges des tableaux).

À l'oscillation des gestes qui tracent les contours d'un possible champ d'indétermination, correspond la curiosité de l'artiste pour ce qui se trouve sous la surface du visible, pour l'*en-dessous*. Cet *en-dessous* s'entend de plusieurs façons : il s'agit, bien sûr, des couches de peinture qui précèdent celle encore à venir, avec lesquelles l'artiste doit composer, que celui-ci doit oser transformer et auxquelles il doit savoir également renoncer pour pouvoir continuer le tableau. Mais l'*en-dessous* pourrait tout aussi bien désigner chaque nouvelle couche qui apparaît sur le tableau, *par-dessus* les autres mais plus profonde, comme le résultat de l'exploration picturale. Dans un sens comme dans l'autre, ce que les tableaux de Lauda nous donnent à voir sont, réunies sur une même surface, des strates de temps divers à l'image d'un palimpseste.

À la différence de l'abstraction picturale moderniste en quête d'invention et de renouveau esthétique, la peinture de Lauda ne prétend pas rompre avec le passé. Elle cherche plutôt de manière intuitive à mettre en relation des temps composites, à faire co-exister ceux-ci en une seule image en intégrant les traces des gestes antérieurs – ceux posés sur la toile tout autant que ceux posés par ses prédécesseurs. Cependant, ces tableaux ne laissent pas de souvenir exact dans ma mémoire. Ils échappent à l'emprise de mon regard, ils résistent à mes tentatives de capture par les mots, comme si tout en eux conspirait à m'empêcher de les identifier clairement ou de les individuer. Pour ne rien arranger, l'artiste intitule indistinctement ses tableaux *Sans titre*, les inscrivant dans une collection indéfinie d'images sans hiérarchie. Voilà sans doute cette liberté du tableau chère à l'artiste, ce champ qui demeure ouvert à tous les possibles, *indéterminé*.

Alors, pourquoi faire de la peinture abstraite aujourd'hui ? Dans un monde où il devient de plus en plus ardu de s'échapper de soi, de ses identités et de son contexte socio-politique, Lauda nous invite dans ce lieu de l'indéterminé, *malgré tout* : non pas sur le mode conquérant du modernisme ni sur un mode mélancolique passéiste, mais – avec une extraordinaire douceur – dans un rapport d'expérimentation intime avec les temps, les gestes, les corps. En évitant soigneusement de ne rien *saisir*, en assurant toujours un certain *flottement*. Une telle attitude pourra passer pour une fuite face aux injonctions de l'actualité, mais ne serait-ce pas justement un tel pas de côté, une telle respiration anachronique, qui préserveraient pour nous la possibilité d'être, réellement, les contemporains de notre temps ?

Ji-Yoon Han

1. Sharon Butler, «Abstract Painting: The New Casualists», *The Brooklyn Rail*, 2011 (en ligne).
Raphael Rubinstein, «Provisional Painting», en deux parties, *Art in America*, 2009/2012 (en ligne).
Walter Robinson, «Flipping and the Rise of Zombie Formalism», *Artspace*, 2014 (en ligne).